第 53 卷 第 1 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 53, No. 1
2016 年 1 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　Jan. 2016

文 学 研 究

日本伎乐“吴公”本事与汉魏乐府

葛 晓 音

(北京大学 中文系,北京 100871)

摘　要: 日本伎乐又称“吴乐”,是古代日本用于佛寺行道仪式的乐曲。一般认为是根源于印度佛教文化,又融合了西域文化的产物。在南北朝隋代从中国经百济传到日本,共存九种。通过对这批曲子中“吴公”的表演内容的考辨,可以看出该曲以东晋吹笛名家桓伊歌《怨诗》以进谏的历史故事为本事,由此观察日本吴乐与汉魏乐府的关系,说明日本伎乐中也包含中华文化的事实。

关键词: 日本伎乐;吴公;吴女;怨诗;汉魏乐府

中图分类号:I 207. 2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2016)01-0057-12

日本伎乐又称“吴乐”,是古代日本用于佛寺行道仪式的乐曲。据日本古记,由百济人味摩之在公元七世纪从吴传入日本。有关其表演场景的记载见于日本最古老的综合乐书《教训抄》,共九种。这批曲子的表演虽已失传,但是当初演出所用的二百多个假面仍然保留在日本,一些古寺的资财帐中还有关于表演服饰的详细记录。日本音乐专家对这批伎乐的乐谱、乐器等做过深入的研究,近年来更有艺人试图将其复原,再现于舞台。由于吴乐是海内外很多汉学家所不熟悉的一个乐种,其来历并不清楚,在日本和韩国的不少研究者中,也存在着分歧和疑问。笔者几年前曾与东京大学户仓英美教授合作撰写过《日本吴乐“狮子”与南朝乐府》一文①。对吴乐是否来自南北朝隋代做过考证,认为古代日本人所说的“吴”虽然指中国东晋南朝统治的地区,但吴乐的产生并不一定限于南方,吴乐是根源于印度佛教文化,但同时又融入了西域的各国文化而形成的。早在南朝时,胡乐已由北方传到南方。当然也不排斥伎乐在梁代直接从西域传入吴地的可能性。“伎乐”一词,早见于中国古籍。常作一般的女乐声伎解,原来没有供奉佛寺的特别意义。但“伎乐”又见于汉译的佛典,也叫“妓乐”, 佛典明确要求以“伎乐”供养佛教。在南北朝佛寺里,供养佛像的伎乐已成为僧俗的共同娱乐。据《洛阳伽蓝记》可知,供养乐包含世俗乐舞和佛教乐舞两类。由百济人传到日本的吴乐,应是在南北朝时期佛教供养仪式中很流行的一些曲目。传入日本后,以供奉佛寺为主,其表演形态以佛教行像为基础,音乐主要用发祥于印度的细腰鼓,表演者戴着罩住整个头部的假面。该文还通过对九种曲子的第一种“狮子”的考证,论证了此曲起源于龟兹乐,但其中含有中国独特的宗教性要素。又通过其咏词与梁朝周舍《上云乐》的比对,指出《上云乐》词中即有伎乐狮子的描写,周舍是利用了《上云乐》的题目,将几种伎乐的表演融合在一个来自西域的老胡身上,创造了一曲本身也可以当表演台词用的乐府诗。由此可以看出日本吴乐又与南朝乐府有关。在以上研究的基础上,如能对吴乐的其他几种曲目逐一细加考证,必定有益于进一步辨明这批伎乐的来历及其与周边地域文化的关系。

这批伎乐中的“吴公”一曲,从假面形象来

收稿日期:2015 - 10 - 18

作者简介:葛晓音,女,上海人,北京大学中文系教授。

本文为笔者与东京大学户仓英美教授合作的研究计划《日本雅乐与隋唐乐舞》中的一部分。文中观点责任自负。其中部分当代日本学者的研究成果承户仓教授帮助查找,若干古乐书的译读蒙户仓教授和平山久雄教授指教,特表感谢。

① 《唐研究》第十辑,北京:北京大学出版社 2004 年版。

看,似乎是南朝的世俗乐舞。但其本事一直无解。本文希望通过对这个曲子的表演内容的考辨,观察日本吴乐与汉魏乐府的关系,说明传到日本的伎乐中也包含中华本土文化的事实。

一、伎乐曲目中“吴公”的排序及“吴女”的归属

吴乐曲目在古代资料的记载中不尽一致。《法隆寺伽蓝缘起并流记资财帐》①(天平十九年,747)载有伎乐假面种类十一种②:

> 师子、师子子、治道、吴公、金刚、迦楼罗、崑崙③、力士、波罗门、孤子、醉胡

《西大寺资财流记帐》(宝龟十一年,780)载有假面十四种④:

> 治道、师子、师子儿、吴公、金刚、迦楼罗、崑崙、吴女、力士、婆罗门、大孤、大孤儿、醉胡王、醉胡从

《广隆寺资财校替实录帐》(天安二年,858)说:“吴乐面形二十一头”,并有记载下列角色所穿的服装目录⑤:

> 师子、师子儿、治道、吴女、吴公、金刚、迦楼罗、崑崙、力士、婆罗门、太孤父、太孤子、醉胡

《观世音寺资财帐》(延喜五年,905)载有假面十三种⑥:

> 治道、师子、师子儿、吴公、金刚、迦楼罗、崑崙、力士、大孤父、大孤儿、波罗门、醉胡、吴女

《新撰乐谱》(源博雅撰,康保三年,966)依次载有曲名九种,但乐谱已不存⑦:

> 师子、吴公、金刚、迦楼罗、崑崙、力士、婆罗门、大孤、醉胡

《仁智要录》(藤原师长撰,建久三年,1192 以前)卷十二载曲名九种与《新撰乐谱》同,唯顺序稍有差异。

《教训抄》(狛近真著,天福元年,1233 成书)卷四“妓乐”条载曲名十种,按出场先后次序排列⑧:

> 先师子舞、次吴公、次金刚、次迦楼罗、次婆罗门、次崑崙、次力士、次大孤、次醉胡、次武德乐

其中“武德乐”一般认为是后代附加的唐乐,与伎乐无关⑨。所载曲目实际也是九种。

目前日本大约保存着 300 多个伎乐假面,其中正仓院共收藏 164 个。一些伎乐面的背面有墨书或朱书的铭文,装伎乐面的袋子上写明该伎乐面的名称,表演的年月日。正仓院还有很多伎乐角色的衣服用品,里面也都有说明文。据石田茂作将这些假面与各寺院资财帐的记载对照,得出伎乐用十四种一共 23 个假面角色的结论。其细目如下:治道—1、师子— 1、师子儿—2、吴公—1、金刚—1、迦楼罗—1、崑崙—1、吴女—1、力士—1、婆罗门—1、大孤—1、大孤儿—2、醉胡王—1、醉胡从—8⑩。这十四种假面如何与九个曲目相配合呢?日本学者一般认为“治道”不是曲名,而是在

① 本文中出现的“资财帐”之“帐”,依日人原文,不作“账”。
② 《大日本佛教全书·寺志丛书一》,佛书刊行会编 1922 年版,第 17 页。
③ 本文中出现的“崑岺”,依日人原文,不作简体。
④ 《大日本佛教全书·寺志丛书一》,第 19 页。
⑤ 《大日本佛教全书·寺志丛书一》,第 11—14 页。
⑥ 《大日本佛教全书·寺志丛书一》,第 20—26 页。
⑦ 内阁文库本。
⑧ 植木行宣校注:《教训抄》,林屋辰三郎编:《日本思想大系 23·古代中世艺术论》,日本:岩波书店 1973 年版,第 88 页。
⑨ 西大寺、法隆寺、广隆寺及观世音寺资财帐里都没有《武德乐》,诸说都只是简单地视之为后代添加的唐乐系舞乐。但井浦芳信在《日本演剧史》(至文堂 1963 年版)中提出延喜年间仁明朝渐次改革舞乐和管弦,《武德乐》曾一度经过改作进入伎乐目录,近世不用是因为它自体的衰退,没有舞。
⑩ 石田茂作:《正仓院伎乐面的研究》,日本:美术出版社 1955 年版,第 7 页。

行道时排在前面担任镇道的角色①。根据《教训抄》中关于各曲表演的记载,可以推想师子和师子儿为“师子”曲中角色,大孤和大孤儿为“大孤”中角色,醉胡王和醉胡从为“醉胡”中角色。迦楼罗、婆罗门各为一曲。这五曲没有疑问。其余吴公、金刚、崑崙、吴女、力士五个角色的关系比较复杂。尤其是吴女的归属如何,一直无解,正是本文需要辨清的问题。

据《教训抄》卷四“一、妓乐”②,吴公在行道中排在“师子”后面:

> 次、吴公(小字:持扇)。可吹三返。盘涉调音吹之。纪氏舞人说,舞人出舞台后,向乐屋,在有笛吹时,吹笛也。又因笛吹之时,笛止之。

“吴女”并无专门的曲名,而是从伎乐面以及面袋、背子、袍等服饰里面有“吴女”的说明得知此角色的存在。在“妓乐”条中,也没有“吴女”的记载,但是在伎乐的两个曲子中,有女子角色出现,一处是“吴公”之后的“金刚”:

> 可吹三返,盘涉调音吹也。或叫仮兰、前妻、唐女的名称。(小字:有叫某某的名字,是不知。可寻也。)

另一处是“婆罗门”之后的“崑崙”:

> 拍子十。可吹三返。壹越调吹之。先五女,灯胪前立。(小字:二人打轮持,二人顶袋。)其后,舞人二人出舞。最后甚至于用扇子指着マカケ、悬想五女之内二人(即对五女中的两人作出爱慕的样子—笔者注)。

这段记载中“マカケ”一词,据日本学者研究,有两个意思,一是“目荫”,解释为“目稳”(マカケ)する,即手答凉棚之意,高野辰之说:“五女为吴女之误,正仓院藏的伎乐面里面记着‘吴乎止女’。灯胪在今东大寺的金堂的正面有一基座。マカケ是目荫,即以手加额作远望之状。”③但原田亨一说据鹰司家传领本マカケ应为マカタ,传写之际脱落ラ字,指外道崑崙持扇作拍打マラカタ(阳物)的动作,以表演其对五女之中的二人悬想的模样④。植木行宣的校注列出了两种不同说法⑤。

从《教训抄》的排列次序来看,“五女”似乎属于“崑崙”,和“吴公”中间还隔着“金刚”“迦楼罗”“婆罗门”三个曲子。但是不少日本学者同意高野氏之说,认为“五女”为“吴女”之误,原来只有一人,和“吴公”是属于同一曲目中的人物。新川登亀男《伎乐和镇护国家》一文列出表格,按时代先后将伎乐面分成三群,观察他们在不同时期的资财帐中的变迁。天平三年(731)大宰府牒案和延喜五年(905)《筑前国观世音寺资财帐》中,第二群是吴公、金刚、迦楼罗、崑崙、力士,而三群以外,单独有一个吴女;在天平十九年(747)《法隆寺伽蓝缘起并流记资财帐》里,第二群没有变化,但吴女消失;在宝龟十一年(780)《西大寺资财流记帐》里,吴女进入第二群,位于崑崙和力士之间;在贞观十五年(873)《广隆寺资财帐》和宽平二年(890)《广隆寺资财交替实录帐》里,吴女排到了吴公前面;在养和元年(1181)记里,吴女消失,本来在前四种记载里属于第三群的婆罗门进入第二群,位于金刚和迦楼罗之间;最后是在天福元年(1233)《教训抄》里,婆罗门位于迦楼罗和崑崙之间。从这一排比结果可见即使是在 8 世纪到 12 世纪的后期伎乐里,吴女也一直存在,而且其位置一直在变化,直到 12 世纪末才消失。他还说,在 9 世纪的广隆寺,吴女和吴公的服饰中都有“鹰鼻沓”,两者有不可分离的关系。延喜五年的《筑前国观世音寺资财帐》的“新伎乐”上,都列有吴公和吴女用的“膝开头履”,天平三年被勅施入的新伎乐的装束可能是后改造的,可以说从后期

① 参看葛晓音、户仓英美:《日本吴乐“狮子”与南朝乐府》。
② 以下诸条引文见林屋辰三郎编《古代中世艺术论》,第 88 页。
③ 高野辰之:《日本歌谣史》,日本:春秋社 1926 年版,第 474 页。
④ 原田亨一:《近世日本演剧的源流》,1928 年至文堂发行,第 102—103 页。国史研究丛书第五编。
⑤ 《古代中世艺术论》,第 88 页。

伎乐开始以来,吴公和吴女还是被联结在一起①。但笔者认为这一证据尚有疑问。从石田茂作《正仓院伎乐面的研究》一书所附《伎乐关系类别资料集成》来看,广隆寺资财帐中,吴公和吴女各有"鹰鼻沓壹足",观世音寺资财帐里分别有吴公和吴女的"漆开头履壹两"②,因这两种服饰不见于其他伎乐角色,仅大孤父有"鹰鼻鞋壹足""漆开履壹两"③,与吴公吴女的"鹰鼻沓"和"漆开头履"是否为同物,尚不得而知,似乎可以证明吴公和吴女曾在同一曲中。但是伎乐表演还有一些杂役,如"鼓击"在广隆寺资财帐里也有"鹰鼻沓捌足",观世音寺资财帐里"击鼓壹拾人"有"漆开头履壹拾两","击铜钹子壹人"也有"漆开头履壹两",说明击鼓和铜钹子的杂役也穿鹰鼻沓和漆开头履④。如果据此认为吴公的登场与吴女有必然关联的理由还不够充分。而关于这两个角色是父侯和美姬的主从关系还是王侯与王后的关系,也有不同的猜测⑤。但因为不知本事,始终无法解释。

笔者认为考察吴女和吴公的关系,前提是辨明"五女"是否归属于"崑崙"一曲。从《教训抄》的记载看,"五女"是崑崙想要调戏的对象,于是招致力士的镇压,似乎"五女"属于"崑崙"很自然。但根据新川氏对 12 世纪前各寺资财帐的排比,可以看出"五女"并不存在,而"吴女"在最早的资财帐中游离于三群角色之外,此后与各群伎乐角色的关系也不固定,这种变化说明《教训抄》之前的伎乐表演并不了解"吴女"角色的归属。此外《教训抄》"力士"一曲中明确点出"外道崑崙"一词,其背景应与外道谤佛以及佛镇服外道的宗教斗争有关,因此"崑崙"并不是一个简单的淫邪的角色。由于这个问题很复杂,限于篇幅,笔者另有论文考辨。本文先从场景表演分析"五女"的归属。

首先,"崑崙"中的女子是一人还是五人?"五女"在"崑崙"中出场,有四五个女子。但几乎所有的日本学者都认为"五女"是"吴女"音读的讹误。井浦氏说当初的形态并非如此。延喜五年(905)吴女只有一人,同年勘撰的《观世音寺资财帐》说:"吴女,壹面。"后来人数增加,是延喜以后的新现象⑥。为什么从一人改为四人呢?野间清六认为,从古代保存下来的伎乐面,吴女的造型不止一面。如正仓院御物就有两面。法隆寺献纳的御物伎乐面中也有两面。后世便误以为吴女形式是五个女子出场。由于吴女的假面是美人,后世观众都喜欢美女出场人数多一些,吴女就变成五女了⑦。由此推想《教训抄》将吴女记成"五女",并置于"崑崙"曲里,应是以狛近真时代的吴乐表演实况为依据的,或者说是当时的舞人对于表演动作含义的阐释。但其记载距吴乐传入已经有六百多年,很难保证该乐在传入之初没有被误解,或传入后没有"卑俗化"的过程。

其次,五女的场景表演是否一定与崑崙有关?从《教训抄》的记载来看,如果マカケ解释为マラカタ的话,崑崙就是淫邪色欲的化身,因此必然要有他爱慕的对象,力士又因此出来镇压崑崙,于是这三种角色便联系起来了。但是从场景来看,"崑崙"曲开头是"先五女,灯胪前立",这时演崑崙的两个舞人还未出场,所以这一幕是独立的。五女与后来出场的崑崙也没有对应的动作,虽然崑崙拍打マラカタ是朝向"五女",但是这仅仅可能是后世对舞人动作含义的猜想。野间氏早就对此表示怀疑,认为"崑崙悬想五女中的二人"的说

① 《音和映像和文字【大系】日本历史和艺能》之第二卷《古代佛教的庄严》。日本:平凡社 1990 年版,第 78 页。新川氏说从今天来看,圣武天皇天平二(730)、三年(731)勅施入伎乐以后称为后期伎乐,以区别于之前的前期伎乐(见同书第 61 页)。也有研究者根据资财帐,以"旧伎乐"和"新伎乐"区分前后期。

② 石田茂作:《正仓院伎乐面的研究》,第 88、89、96 页。

③ 石田茂作:《正仓院伎乐面的研究》,第 100、101 页。

④ 石田茂作:《正仓院伎乐面的研究》,第 107、109、110 页。

⑤ 井浦芳信:《日本演剧史》,日本:至文堂 1963 年版,第 62 页。

⑥ 井浦芳信:《日本演剧史》,第 68、71 页。

⑦ 野间清六:《日本假面史》,"一、伎乐面"。1943 年文胜社印刷,艺文书院发行,第 37 页。

法,全无明确的目标①。而且如果マカケ按其本词解释为“目稳”(マカケ)する的话,那么崑崙出来所做的动作只是手搭凉棚张望,并不含有狎戏五女的意思。加上最早的资财帐记载中“吴女”也与崑崙无关,由此推想“崑崙”的原始表演场景不包含五女的内容。

第三,《教训抄》中“吴公”后面的一曲是“金刚”,这一曲中有一句“或叫仮兰、前妻、唐女的名称”,没有主语,也没有动作的说明,不明其意。按《教训抄》关于伎乐的记载中所有的人物名称都是用汉字的意思,这几个名称也不会是用汉字表示的日语假名,而按汉字意思理解,只能都是女性,不可能是金刚之名。据此可以猜想“吴公”的表演后面紧接着是有女性出场的。那么这个“唐女”会不会原来就应该是“吴女”呢?因为伎乐面的记载和现存伎乐面中都没有“唐女”的角色,唯一的女性形象就是“吴女”。此外,金刚和力士本来应该是同一曲中的角色。《教训抄》“次、力士”条下注有“金刚开门”的小字,显然是指金刚和力士二人。“金刚力士”指一人时,又称密迹金刚力士,其形象为手执金刚杵,立于如来身后。当“金刚”和“力士”分指二人时,据《大日经·真言藏品》载,“力士”指相向守护神,又称对面金刚。“金刚”指不可越守护神,又称难胜金刚。此二神即一般所称之二王尊,是安置在寺门两侧之金刚神。因此力士和金刚总是在一起的。南朝民间的伎乐中,就有金刚和力士一起的节目。宗懔《荆楚岁时记》说:“十二月八日为腊日……谚言:‘腊鼓鸣,春草生。’村人并系细腰鼓,戴胡公头,及作金刚力士以逐疫。”②细腰鼓是伎乐所用的主要乐器,村人又戴胡公头,这种假面显然是胡人相貌,而且是套住整个头部的,这与吴乐中的假面是罩住整个头部的木制头套相同。可见这条记载所指正是流传到荆楚的民间伎乐。其中金刚力士驱赶灾疫的表演,与日本伎乐中的金刚力士应有某种关系。至少可以说明金刚和力士是一起逐疫的角色。由此推想,日本伎乐中“力士”一曲和“金刚”原为同一曲中缚住崑崙的两个角色。在《教训抄》的记载里被分成两个曲子,而且中间还隔着“迦楼罗”和“婆罗门”,是伎乐传入日本和流传过程中的淆乱。金刚和力士即使分在两个曲子里,至少也应前后相连,《教训抄》里金刚在“力士”曲中再次出现,而且有开门的动作,也说明了这一点。而紧接在“吴公”后面的“金刚”一曲,没有任何舞人的动作记载,只有“仮兰、前妻、唐女的名称”这句没头没脑的话,很可能是指紧随吴公之后出场的一个女性角色,因为吴女在《教训抄》里已经误记为“五女”,所以不知这位角色的名称。

由以上三点分析可以推想,“崑崙”和“力士”二曲密切联系在一起,合起来表演的是力士制伏“外道崑崙”的意思,有动作的交锋。而崑崙悬想五女,虽然被解释为是力士制伏崑崙的起因,但因崑崙和五女没有动作的接触,“悬想五女”可能只是后世不了解力士制伏外道崑崙之背景的附会,所以“崑崙”和五女没有场景的必然联系。而本来不可分割的“金刚”和“力士”被分隔在两个曲子里,“金刚”曲中没有舞人动作,只有女性名称,“力士”曲中却有金刚出来表演。这些都说明由于伎乐诸曲的原始表演和某些场景在后世传承中出现了误解,或者经过了新伎乐的改造,本来应该在“吴公”一曲中的“吴女”,被误解成“崑崙”曲中的“五女”,从“吴公”一曲移植到了“崑崙”中。但“吴女”与吴公的关系,还要通过吴公本事的考辨,才能得知。

二、“吴公”的假面道具与其本事的推测

吴公的假面形象,与其他伎乐面不同。法隆寺所藏吴公(法 210 号)头戴金铜冠,冠饰华丽,面部轮廓虽然也是高鼻,但显然是汉人造型。“吴公”的名称也说明这个角色是吴人。《教训抄》记载吴公的表演很简单,主要是吹笛,但是有两样关键的道具,一是手里拿着扇子,一是持笛。九世纪广隆寺的资财帐里,所记吴公的用品有“白鸟羽扇壹枚”“笛囊壹条”。观世音寺资财帐里,记吴公有“笛衣壹管,绯笛衣壹领”,还有

① 野间清六:《日本假面史》,第 37 页。

② 宗懔:《荆楚岁时记》,丛书初编集成第 3025 册,北京:中华书局 1991 年版,第 15 页。

“(袋)纳吴公笛壹口”“(袋)纳吴公扇壹口”①。井浦芳信说,据西大寺资财帐,吴公的假面有两具,一面桐制,一面干漆制,样子高贵威严。又提出,吴公主要的表演是吹笛,这有什么意味,也有必要考证②。但目前尚未见到这一问题的答案。笔者想根据吴公持扇和吹笛这两大特征做一些推测。

从汉魏六朝的墓壁画和画像砖来看,当时形象表演和绘画的题材,主要是神话传说、佛道人物和历史故事三类。像竹林七贤这类历史人物也往往是表现的对象。由此想到“吴公”这类带有简单道具的表演节目,可能也有某一件史实为依据。经查阅文献,笔者认为吴公的表演与东晋桓伊吹笛进谏的故事十分相似。《晋书·桓宣传》附其族子《桓伊传》③说:

> 伊性谦素,虽有大功,而始终不替。善音乐,尽一时之妙,为江左第一。有蔡邕柯亭笛,常自吹之。王徽之赴召京师,泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过,船中客称伊小字曰:“此桓野王也。”徽之便令人谓伊曰:“闻君善吹笛,试为我一奏。”伊是时已贵显,素闻徽之名,便下车,踞胡床,为作三调,弄毕,便上车去,客主不交一言。
>
> 时谢安女婿王国宝专利无检行,安恶其为人,每抑制之。及孝武末年,嗜酒好肉,而会稽王道子昏醟尤甚,惟狎昵谄邪。于是国宝谄谀之计稍行于主相之间。而好利险诐之徒,以安功名盛极,而构会之。嫌隙遂成。帝召伊饮宴,安侍坐。帝命伊吹笛。伊神色无迕,即为吹一弄,乃放笛云:“臣于筝分乃不及笛,然自足以韵合歌管,请以筝歌,并请一吹笛人。”帝善其调达,乃敕御妓吹笛。伊又云:“御府人于臣必自不合,臣有一奴,善相便串。”帝弥赏其放率,乃许召之。奴既吹笛,伊便抚筝而歌曰《怨诗》曰:“为君既不易,为臣良独难。忠信事不显,乃见有疑患。周旦佐文武,《金縢》功不刊。推心辅王政,二叔反流言。”声节慷慨,俯仰可观。安泣下沾衿,乃越席而就之,捋其须曰:“使君于此不凡!”帝甚有愧色。

《晋书·桓宣传》里的这两段记载本于《世说新语·任诞》④,原文如下:

> 王子猷出都,尚在渚下。旧闻桓子野吹笛,而不相识。遇桓于岸上过,王在船中,客有识之者,云是桓子野。王便令人与相闻云:“闻君善吹笛,试为我一奏。”桓时已贵显,素闻王名,即便回下车,踞胡床,为作三调,弄毕便上车去。客主不交一言。

在这段正文下,梁刘孝标注引“《续晋阳秋》曰:‘左将军桓伊善音乐。孝武饮燕,谢安侍坐,帝命伊吹笛。伊神色无忤,既吹一弄,乃放笛云:“臣于筝乃不如笛,然自足以韵合歌管。臣有一奴,善吹笛,且相便串,请进之。”帝赏其放率,听召奴。奴既至,吹笛,伊抚筝而歌《怨诗》,因以为谏也’”。

对比《晋书》和《世说新语》的记载,不难看出,《晋书》在《世说》的基础上做了发挥,增加了王国宝和王道子离间晋孝武帝和谢安关系的背景阐释,同时补充了《怨诗》的内容,和谢安、孝武帝听歌后的反应。《晋书》是唐初房玄龄所编,虽多取材于《世说新语》等史料,但篡改之处也不少。正如南宋人董弅《世说新语跋》所说:“晋人雅尚清谈,唐初史臣修书,率意窜定,多非旧语。尚赖此书,以传后世。”⑤因此关于同一件事的记载,如有差异,应以刘孝标所注《世说新语》为准。从上文可见,桓伊是吹笛的名家,江南第一。同时又因淝水之战中立有大功而封永修县侯,进号右军将军。像这样身份显贵而又以吹笛著称于世的人

① 石田茂作:《正仓院伎乐面的研究》,第 88—89 页。新川登亀男认为,这装束自天平三年以来没有变化的话,至少从后期伎乐开始以来吴公是持扇登场并作吹笛动作的。他还将这个问题与崑崙持扇联系起来考量,虽然他认为否定崑崙悬想吴女的说法也有疑问,并用唐代小说中崑崙奴和妓女的关系来解释“崑崙”一曲的内容,不能令人信服。但他又据实指出九世纪阶段崑崙自身是不持扇的。崑崙的装束里也没有作成阳物的道具。(《古代佛教的庄严》,第 79、87、88 页。)却可以启发研究者想到崑崙的原始表演应当没有持扇拍打マラカタ的动作。

② 《日本演剧史》,“二、伎乐”,第 62 页。

③ 《晋书》,卷八十一,北京:中华书局 1974 年版,第 2118 页。

④ 余嘉锡:《世说新语笺疏》,北京:中华书局 2007 年版,第 894 页。

⑤ 涵芬楼影印明袁褧嘉趣堂本。跋文后注:“绍兴八年夏四月癸亥”。

物,在东晋南朝的史传中,找不出第二个来。当时以善于弄琴而闻名的名人倒是很多,如魏之阮瑀、阮籍、嵇康;晋之戴安道;宋之嵇元荣、羊盖、萧思话、宗炳;齐之柳世隆、柳恽父子、王仲雄、王僧佑等。其余擅长筝和琵琶的也不少。但善吹笛而又见于记载的,仅有魏晋之交的列和,但非显达。还有石崇的女妓绿珠,均与吴公的身份不符。北魏时的徐遵明“读《孝经》《论语》《毛诗》《尚书》《三礼》,不出院门,凡经六年,时弹筝吹笛以自娱慰”①。又是以讲学为生的儒者,非吴人显贵,亦非专以吹笛名家者。因此,只有桓伊的身份既是吴地(东晋)因大功而得以成为将军并封侯的显贵,又以吹笛为江左第一名家,与“吴公”假面高贵威严的造型和表演动作主要是吹笛这两点完全相符。

再从吴公持扇的道具来看,原因之一可能是强调吴公身为吴人的特征,因东晋南朝士大夫多喜持扇。中国古典诗文中关于扇子的典故不少出于这一时期,咏扇的诗赋也较多。而更重要的原因则是桓伊所唱的《怨诗》本是一首咏扇的诗。但要确认这一点,还需辨清《世说新语》和《晋书》记载的《怨诗》是否同一首诗,因为《怨诗》是乐府题,有多首不同内容的同题诗。首先,如果《怨诗》为晋书所记的“为君既不易”八句诗,那么就与咏扇无关。但是南朝并没有记载此八句出自《怨诗》的文献证据。郭茂倩在《乐府诗集》第 42 卷“相和歌辞十六”《怨诗行》题下引“《古今乐录》曰:《怨诗行》歌东阿王‘明月照高楼’一篇。”②《乐府诗集》第 53 卷“舞曲歌辞二”的《魏陈思王鼙舞歌》题下引《古今乐录》曰:“《鞞舞》梁谓之《鞞扇舞》,即《巴渝》是也。……魏曲五篇:一《明明魏皇帝》二《大和有圣帝》三《魏历长》四《天生烝民》五《为君既不易》,并明帝造,以代汉曲。”③《古今乐录》是南朝沙门智匠所著,今已佚失。郭茂倩大量引用,可信度很高。该书只说曹植的《怨诗行》是“明月照高楼”一篇。而且明言“为君既不易”是魏明帝所造,题目也不是《怨诗》,而是《鞞舞》。此外,《乐府诗集》第 41 卷《怨诗行》题下又引“王僧虔《技录》曰:‘荀录所载“古为君”一篇,今不传。’”④宋齐时代已失传的“古为君”一诗是否即《怨诗》“为君既不易”,王僧虔并没有明证。同题又引“《乐府解题》曰:古词云:‘为君既不易,为臣良独难。’言周公推心辅政,二叔流言,致有雷雨拔木之变。”这段引文亦见吴兢《乐府古题要解》卷下⑤。吴兢为初唐人,时代不如《古今乐录》早,其说自然没有《古今乐录》值得信凭。由此可见“为君既不易”这几句诗在南朝传世文献中已找不到确认其题目是《怨诗》的证据。

其次,南朝文献均载《怨诗》是传为班婕妤作的咏扇诗。《玉台新咏》在《怨诗一首》的题下有序:“昔汉成帝班婕妤失宠,供养于长信宫,乃作赋自伤。并为怨诗一首。”⑥《昭明文选》卷 27“乐府上”则将此诗题作《怨歌行》。《文选》和《玉台新咏》都是梁时编集。看来梁人已经把《怨诗》和《怨歌行》混为一谈了。郭茂倩在《乐府诗集》的《怨诗行》题下都没有列班婕妤咏纨扇的歌辞和曹植的“为君既不易”,而是将这两篇列在《怨歌行》题下的第一、第二首。而《怨诗行》题下则列了曹植的“天德悠且长”和“明月照高楼”。可能与此有关。而《晋书》为什么用“为君既不易”八句,或许在初唐有所本。⑦ 但更可能因为这八句诗是正面说教而不是班诗的比喻,很切合这段文字中增加的王国宝、王道子离间晋孝武帝和谢安君臣关系的背景,可以更清楚地说明桓伊谏诤的

① 《魏书》,卷八十四《儒林传》,北京:中华书局 1974 年版,第 1855 页。
② 《乐府诗集》第二册,北京:中华书局 1979 年版,第 610 页。
③ 《乐府诗集》第三册,第 772 页。逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》还说“而书钞又引作魏文帝。众说纷纭如此”(北京:中华书局 1983 年版,第 426 页)。
④ 《乐府诗集》第二册,第 610 页。
⑤ 《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 45 页。
⑥ 徐陵编、吴兆宜注:《玉台新咏》,成都:成都古籍书店影印 1935 年程琰删补本,第 14 页。
⑦ “为君既不易”八句,《北堂书钞》列为曹丕作,《艺文类聚》列为曹植作。

内容。然而《续晋阳秋》的原始记载中并没有说明桓伊所歌的《怨诗》是什么内容,更何况南朝的《古今乐录》明言"为君既不易"是出自魏明帝《鞞舞》,并非《怨诗》。那么《续晋阳秋》所记的《怨诗》应当是班婕妤的这首咏扇诗应无可疑。

至于《怨诗行》是否确为班婕妤本人之作,目前有争议,一般认为在西汉成帝时尚无如此成熟的五言诗。只有肖涤非先生在《汉魏六朝乐府文学史》里力主是班婕妤所作,证据尚嫌不足。不过从郭茂倩所录《怨诗行》和《怨歌行》从魏晋南北朝到唐代的同题拟作来看,大多是宫怨和闺怨诗,且不少是咏班婕妤事,而且从这一题材还衍生出《长信怨》《婕妤怨》等乐府题。因此咏扇诗即使不是班婕妤作,多数作者写《怨诗》一题以班婕妤诗的内容为源头是可以肯定的。可见《怨诗》和班婕妤故事的关系更为人们所熟知。《怨诗》的全文是:

> 新裂齐纨素,鲜洁如霜雪。裁为合欢扇,团团似明月。出入君怀袖,动摇微风发。常恐秋节至,凉飚夺炎热,弃捐箧笥中,恩情中道绝。①

由于中国古诗从《诗经》《楚辞》以来就有比兴的传统,班婕妤的《怨诗》也往往用来比喻贤臣被君王疏远和冷落的遭遇,同样有谏诤作用。所以《续晋阳秋》说桓伊歌《怨诗》"因以为谏"。如果将这个故事用简单的歌舞表演出来,那么班婕妤《怨诗》比"为君既不易"更形象。"吴公"的本事假如以此为依据,那么他持扇、吹笛的这些基本动作就都可以解释了。

此外,在扇和笛之外,还有一样值得注意的道具,就是广隆寺资财帐所记的"吴床"。《广隆寺资财校替实录帐》在"吴乐面形贰拾壹头之中"的记载后面附有一句话:"此贰拾壹头杂色服并鼓打捌人。庇持壹人。棒持贰人。吴床持壹人。"②羽塚启明《伎乐考》一文将西大寺、广隆寺和观世音寺的资财帐列表对照,在"金刚力士棒持"一栏里,广隆寺资财帐作"(吴床持)"③。羽塚氏据《博雅笛谱》《仁智要录》《教训抄》《乐家录》四种乐书以及奈良朝时代诸寺的资财帐对伎乐表演的顺位、人员、持物、附属物等加以斟酌,测定伎乐的全貌。认为吴公第三出场:"壹人,脚穿鹰鼻沓,拿着白鸟羽扇和放在袋子里的笛子出场,装作吹笛的样子,乐人开始吹笛。有侍女附随,称之为吴女。又,可以见出吴女有从者,可能就是《教训抄》所说的五女,五女中壹人为吴女,四人是随从。"他还列出九种伎乐的全部角色以外,另有"笛吹贰人,鼓击贰拾人或拾人,钲盘击贰人或壹人,吴床持壹人"④。并认为"吴床、床几之类是吴公用的物件,或者可能是沿道所用"⑤。新川登亀男说:"被九世纪广隆寺确认的'吴床'应追溯到何时还不明白,这可能是吴公坐的物件。"⑥对照《晋书》和《世说新语》,桓伊为王徽之吹笛的情节中都有"下车,踞胡床,为作三调"的记载,这是表现桓伊吹笛形象的一个典型场景。而"吴"与"胡"谐音,"吴床"很可能就是"胡床"。"吴床"既然被九世纪的广隆寺确认是存在的,那么也是"吴公"以桓伊为原型的一个有力佐证。

羽塚氏认为吴女有随从,不否定《教训抄》里的五女存在,可能是因为现存吴女的伎乐面有五个,造型不同。而且正仓院御物中有"吴女从衫残欠",说明文说:"前一,吴女从,东大寺胜宝四年四月九日"⑦。但他还是认定吴女只有一人,其余为从者,并且附随吴公之后出场。这是比较审慎的判断。

---

① 《乐府诗集》第二册,北京:中华书局1979年版,第616页。
② 《大日本佛教全书·寺志丛书一》,第11页。
③ 岸边成雄编纂:《田边先生还历纪念 东亚音乐论丛》,日本:山一书房1943年版,第562页。
④ 《田边先生还历纪念 东亚音乐论丛》,第550—551页。
⑤ 《田边先生还历纪念 东亚音乐论丛》,第552页。
⑥ 新川登亀男:《伎乐和镇护国家》,《音和映像和文字【大系】日本历史和艺能》之第二卷《古代佛教的庄严》,第78页。
⑦ 《正仓院伎乐面的研究》,第95页。

三、“吴女”的假面形象和表演场景

上文已经通过表演场景的辨析,初步指出紧接“吴公”曲后的“金刚”里有女性名字,但记载不明,所谓“唐女”并无对应的伎乐面保存,而“崑崙”中的“五女”是传承中的误解或新伎乐所添,原来的“吴女”只有一人。“五女”的表演场景有其独立性,与“崑崙”也没有必然的联系。而且根据一些日本学者对古乐书和奈良朝时代资财帐的排比,基本上认定了“吴女”属于“吴公”一曲中的角色。如果按本文认为“吴公”以桓伊吹笛歌班婕妤《怨诗》的故事为原型这一思路继续考察,那么“吴女”形象也不难得到合理的解释。

《教训抄》中关于“五女”表演的场景和动作记载十分简略,只是说“先五女灯胪前立,三人(一本作“二人”)打轮持,二人顶袋”,因为把“吴女”讹成“五女”,表演时有四个或五个女子出场。“打轮持”据日本学者解释即手持团扇,顶袋即戴袋。戴袋的意思不明,或许是后加的。这里的关键道具是团扇和灯胪。但是“打轮持”只是《教训抄》的记载,所有的资财帐里,吴女的用品中都没有团扇。既然已经可以确认《教训抄》所记“五女”为“吴女”之讹,那么“三人打轮持”也不一定是原始表演的场景,所以不能据此确定“吴女”是持扇的。但是即使吴女没有持扇,吴公持扇也可以说明《怨诗》的内容。

能够说明吴女身份的关键场景是“灯胪前立”。井浦氏说,崑崙登场时,吴女在舞所的一隅站立。有一种解释说“灯胪”只限于指东大寺佛殿前有名的金灯胪,但也有灯胪位于佛殿前庭的其它例子,所以要判断前面的说法还须慎重。总之灯胪的位置,不在舞所的中央就在角落①。笔者翻查和汉词典,未见“灯胪”一词。在古汉语中,“胪”字作名词解,可通“旅”,即陈列祭品。如作此解,与班婕妤事迹也相符。因《汉书·班婕妤传》说:“至成帝崩,婕妤充奉园陵,薨,因葬园中。”②班婕妤后来充奉园陵,正是在皇帝陵园中掌祭祀之事。还有一说,认为“胪”可能是“炉”的误写。原田氏和河竹繁俊即认为是灯炉。那么“灯炉前立”即立于灯烛香炉前,这是冷宫的情景。班婕妤在长信宫奉养太后,与在冷宫无异。所以后代诗人咏班婕妤,也常举灯与炉。如梁代刘孝威《怨诗行》:“退宠辞金屋,见谴斥甘泉。枕席秋风起,房栊明月悬。烛避窗中影,香迴炉上烟。……”③即写失宠的班婕妤独对灯烛香炉的寂寞凄凉。陈代何楫《班婕妤》:“独卧销香炷,长啼费手巾。”④写班婕妤在香炉前独卧哭泣的情景。唐代王维《班婕妤》说:“秋夜守罗帷,孤灯耿不灭。”⑤王昌龄《长信怨》说:“金炉玉枕无颜色,卧听南宫清漏长。”⑥都是发挥此意。用灯、炉做道具,形容失宠宫人的悲凉,在其他宫怨诗中也常见。如柯宗《宫怨》:“尘满金炉不炷香,黄昏独自立重廊。”⑦刘言史《长门怨》:“独坐炉边结夜愁,暂时恩去亦难留。”⑧高蟾《长门怨》:“魂销尚愧金炉烬,思起犹惭玉辇尘。”⑨等等,这都是从梁陈咏班婕妤的《怨诗》发展而来的。诚然,“灯胪前立”或许也可以理解成表演时站在佛殿的灯胪前,但其他乐舞都没有这一场景的规定,为什么唯独吴女要站在灯胪前呢?必定是在吴乐中原有此景,是从前期伎乐的原始表演中延续下来的。

再看“吴女”的假面形象:诚如野间清六在《日本假面史》中所指出的那样:四种“吴女”的假面发型,“全都是贵族女子的结发”。而且“吴女”的假面尺寸很小,据井浦氏计算,正仓院御物面一

① 《日本演剧史》,第 71 页。
② 《汉书》,卷九十七下,第 3988 页。
③ 《乐府诗集》第二册,第 612 页。
④ 《乐府诗集》第二册,第 628 页。
⑤ 《乐府诗集》第二册,第 629 页。
⑥ 《乐府诗集》第二册,第 631 页。
⑦ 《乐府诗集》第二册,第 634 页。
⑧ 《乐府诗集》第二册,第 623 页。
⑨ 《乐府诗集》第二册,第 625 页。

个“全竖 12.5 寸,颜面(含地发)竖 9.15 寸,横 6.7 寸”。另一个“全竖 11 寸,颜面(含地发)竖 8.17 寸,横 6.6 寸”①。野间氏说,这样小的假面实际上非孩子不能戴。可想这样小型的姿态能够显示一种楚楚动人的美。当时女性美的典型,从正仓院御物的鸟毛立风屏风及药师寺的吉祥天画像可以见出,是丰丽的美。“吴女”不是追求那样的美,而是追求一种可怜而纯真的美②。根据日本学者对吴女假面的研究和解释,笔者认为吴女贵族女子的身份,以及那种纯真而又楚楚可怜的美,正是与班婕妤的身份和形象气质完全相符的。据《汉书·班婕妤传》,班婕妤得宠时,“成帝游于后庭,尝欲与婕妤同辇载,婕妤辞曰:‘观古图画,贤圣之君皆有名臣在侧,三代末主乃有嬖女。今欲同辇,得无近似之乎?’上善其言而止。太后闻之,喜曰:‘古有樊姬,今有班婕妤。’婕妤诵诗及《窈窕》、《德象》、《女师》之篇,每进见上疏,依则古礼。”③可见历史上的班婕妤是一个纯正守礼的形象。当她被抛弃在冷宫中自伤自悼时,当然更是以楚楚可怜的美为主要特征。“谁怜团扇妾,独坐怨秋风。”④可以说是所有以《怨诗行》《班婕妤》为题的乐府诗的主题。

特别要指出的是:在现存吴女的假面中,有一个梳着两个轮状的空心大鬟、额点梅花的宫妆女子形象,是存于法隆寺的最古的假面。林谦三《伎乐》一文“假面”节说:“伎乐遗品中的第一位可举的是法隆寺献纳的三十一面。从这群中可见到日本假面最古最优秀的作品。法隆寺里也有一个同类的假面。”⑤羽塚氏《伎乐考》第四节“伎乐的面”说:“法隆寺旧藏御物伎乐面是味摩之拿来以及传下来的东西,其他都是模仿它们先后增造的。”⑥法隆寺献纳的“吴女”有两面,梳双轮大鬟的这一面编号 N211,额、鼻及右耳前端已经残缺,幸好额部的残片还在,可以见到前额正中的花钿。据水野さや《关于伎乐面“吴女”——试从其发型的祖形和发型看吴女性格的关联》一文描写:“额部花钿,赤色系三段纭绷。”⑦野间清六《日本假面史》的线描复原图上,画着一朵梅花状的花钿⑧。梅花是宫妆,典出《杂五行书》:“宋武帝女寿阳公主,人日卧于含章殿檐下,梅花落公主额上,成五出花,拂之不去。皇后留之,看得几时。经三日洗之乃落。宫女奇其异,竞效之,今梅花妆是也。”⑨汉代虽无梅花妆,但伎乐既盛行于南朝,创作者必定是按本时代宫人的装扮去表现汉代宫人。据浅井和春《法隆寺伎乐面小考——围绕其传来和构成》一文说,昭和五十三年,日本博物馆同献纳宝物的特别调查计划选择了第一回目的对象品目,翌年许多研究者参加了综合的调查,浅井和春作为同宝物室的室员,也参与了调查和成果编集的工作。此文在调查结果的基础上补充了自己的一些看法。他将法隆寺伎乐面分成樟材制、桐材制和干漆制的三类,其考证结果是樟材制的有十七面,其中有编号为法 211 的“吴女”面(即上文水野さや所说梳双轮大鬟的 N211 号面)。这批樟材制的伎乐面,其作风以及使用樟材这一点,与七世纪即日本飞鸟、白凤时代的木雕有很多共通之处。据调查报告的撰写者之一水野敬三郎认为根据目、耳、颚等等各面的细部特征以及吴女花钿所施的纭绷彩色,吴公(法 210 号)的宝冠的检讨,可以想定是天智九年(670)火灾后的法隆寺再建期,即天武(673—686)、持统(686—696)期间制作的。浅井氏基本同意这一看法,只是指出从最近发掘成果来看,《日本书纪》关于天智九年法隆寺火灾的记载稍稍有些疑问,法隆寺的再

---

① 《日本演剧史》,第 69 页。
② 《日本假面史》,第 39 页。
③ 《汉书》卷九十七下,第 3984 页。
④ 李白:《长信怨》,《乐府诗集》第二册,第 631 页。
⑤ 林谦三:《伎乐》,《大和文华》第八号,大和文华馆照 27 年 12 月 1 日发行,第 4—5 页。
⑥ 《田边先生还历纪念 东亚音乐论丛》,第 556 页。
⑦ 《南都佛教》第 76 号,东大寺图书馆 1999 年发行,第 66 页。
⑧ 《日本假面史》,第 38 页。
⑨ 李昉《太平御览》卷 30 引,中华书局用上海涵芬楼影印宋本复制重印 1960 年版,第 140 页。

建时间需要再考①。但他认为樟材制的十七面,是附随中国南朝传到日本的音乐的最初期的遗品。也就是保持南朝系样式的传统的遗品②。水野さや将吴女假面与隋唐绘画中的女子加以比对,认为与 N211 号面最类似的是西安市出土的李爽墓(668 年埋葬)墓室北壁奏笛女图,以及陕西礼泉县昭陵出土的李勣墓(669 年埋葬)墓室东壁舞女图③。其实,1985 年陕西长武县枣园乡郭出土的一个公元七世纪的女俑,梳双环大髻,穿背子,与“吴女”形象最为相似,此俑现藏陕西省博物馆,其复制品大量出售,已成为馆藏文物的标志。由此可见,吴女的假面发型和面部妆饰是公元七世纪南朝到隋唐的样式。

另外,从正仓院保存的吴女服饰来看,也是隋代宫妆。据石田茂作所列《伎乐关系类别资料集成》,正仓院御物中有“吴女背子一领。赤地锦,黄绝里,紫地锦裾。文云‘东大寺 前吴女 六年’”④(文用墨笔字写在衽的里侧)。林谦三说:“背子作为假称,当时叫什么不明白,是无袖的短上衣,表用六色绯地锦的整幅织,里用黄绝,裾边沿紫地锦。”⑤观世音寺资财帐里,吴女名下仍有“绯地钱锦裲裆一领”“绯紫袄一领”。⑥ “背子”是隋唐服装名称。五代马缟《中华古今注》卷中“衫子背子”条说:“背子,隋大业末炀帝宫人、百宫(应作官)母妻等绯罗蹙金飞凤背子以为朝服。”⑦可见绯地锦的背子正是隋大业间宫人和官僚妇女的流行服饰。吴女的假面是梳着双轮大鬟的青春少女的形象,而百官母妻是中老年妇女。因此伎乐中穿绯罗背子、又额点梅花妆的“吴女”应是宫人而不是官宦妇女。伎乐面的作者显然是按隋代宫人的装束来塑造“吴女”形象的。可见法隆寺梳双轮大髻的“吴女”假面以及正仓院绯地锦的“吴女背子”的原型来自七世纪隋唐宫廷的装束。而这与班婕妤身为宫廷女官的地位正相符。

根据以上考辨,笔者推测吴公和吴女为同一曲中的角色,其本事很可能出自桓伊吹笛并在晋武帝前歌《怨诗》以进谏的故事。桓伊吹笛的知名度高,这件事有“调达”“放率”的幽默感,又有进谏意义,且本身又是音乐歌唱表演,更兼班婕妤的《怨诗》是汉代相和歌辞中影响极大的作品,从魏晋以来,和作、拟作很多。因而是改编为歌舞俳戏的理想素材。沈约《宋书·乐志》在清商三调下列十六大曲,第十五是传说为卓文君作的《白头吟》,也是怨女被弃的哀叹。此首乐府诗能衍成歌舞结合的大曲,可知这类题材已受到乐人的关注。而《怨歌行》在隋末唐初时也曾被视为与《白头吟》同样的怨诗。如虞世南《怨歌行》⑧:

> 紫殿秋风冷,雕甍白日沉。裁纨悽断曲,织素别离心。掖庭羞改画,长门不惜金。宠移恩稍薄,情疏恨转深。香销翠羽帐,弦断凤凰琴。镜前红粉歇,阶上绿苔侵。谁言掩歌扇,翻作《白头吟》。

此诗本是歌班婕妤事,但结尾却说翻入《白头吟》曲歌唱。可见《白头吟》和《怨歌行》在当时人看来是同样的怨诗。《白头吟》既然可以成为大曲表演,《怨歌行》也同样具有可表演性。另一个佐证是薛道衡的《和许给事善心戏场转韵诗》⑨。此诗写的就是新年洛阳“万方皆集会,百戏尽来前”的盛况,是研究南朝隋代歌舞百戏的重要资料,其中“艳质回风雪,笙歌韵管弦。佳丽

① 《佛教艺术》161 期,昭和 60 年 7 月每日新闻社发行,第 38 页。
② 《佛教艺术》161 期,第 42 页。
③ 《南都佛教》第 76 号,第 71 页。
④ 《正仓院伎乐面的研究》,第 95 页。
⑤ 林谦三:《伎乐》,《大和文华》第八号,第 8 页。
⑥ 《正仓院伎乐面的研究》,第 96 页。
⑦ 马缟:《中华古今注》,见《说郛》一百二十号(卷),弓十二。《左氏百川学海》第四册甲集四。又宋高承《事物纪原》“衣裘带服部第十五”的“半臂”条说:“实录又曰:隋大业中,内官多服半臂,除即长袖也。唐高祖减其袖,谓之半臂,今背子也。”可见背子主要为内官(宫人)所服。
⑧ 《乐府诗集》第二册,第 619 页。
⑨ 徐坚:《初学记》,卷十五,“杂乐”第二,北京:中华书局 1962 年版,第 374 页。

俪成行,相携入戏场。衣类何平叔,人同张子房”,“月映班姬扇,风飘韩寿香”等句,字面上似乎是写歌舞表演者男的如何晏、张良一般俊美潇洒,女的手持团扇,随风飘香,但也可以理解为是写戏场演员模仿何晏、张良、班婕妤、韩寿这些有故事的历史人物。何晏和韩寿的故事都见于《世说新语》,那么桓伊的故事也必定被人们熟知。“月映班姬扇”更是已经进入当时的戏场表演,因此被南朝伎乐吸收是顺理成章的。

联系日本伎乐的其他曲子“师子”“婆罗门”“金刚力士”“大孤”来看,其表演特点是忠实于所取的素材,基本上是通过一个典型场面和最关键的道具照搬原事的内容,用假面夸张或强化人物特征,辅以简单的动作。桓伊吹笛和班婕妤独立冷宫或园陵的场景很适合这种表演形式。不妨根据《教训抄》“吴公”曲的记载,联系以上考辨,将吴公和吴女的表演连接起来,勾勒出这样一个场景:先是高贵庄严的吴公持扇子和笛袋出场,然后面向乐屋,随着乐人的笛声响起,做出踞“吴床”吹笛的动作,展示了桓伊吹笛的典型形象。接着是吴女出场,站在灯炉前,表现其被弃冷宫的幽怨,以此展示出桓伊以《怨诗》劝谏的内容。

如果笔者的考证能够成立,可以看出伎乐虽然是根源于印度文化,并融入了西域文化的元素,但在南朝流行时,也从中华文化中吸取了适合伎乐表演形式的素材。“师子”一曲咏词和江南民间散乐歌辞的类似,以及与梁乐府《上云乐》的联系①,已经说明了这一点。只是“吴公”完全取材于东晋名人故事,并且将汉魏乐府的名作《怨诗行》的内容转换成了假面短剧。由此也可以看出汉魏乐府诗的可表演性,及其对伎乐的影响。

Gigaku *Wu Gong*'s Original Story and *Yuefu* in the Han-Wei Period in China

Ge Xiaoyin

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Gigaku (also called kure-gaku) is a kind of drama-dance performance in Buddhist parade ceremony in ancient Japan. It could be traced back to the Buddhist performance in India and was composed under the cultural influence of Western Regions (西域) in China. During the period of North-South and Sui Dynasties, it was introduced into Japan from China, via Kudara Kingdom (Baekje, 百济国), and nine plays have been preserved until now. A careful study of the play called *Wu Gong* (《吴公》) reveals the fact that it was adapted from the old story about Huan Yi (桓伊), a famous flute player in the East Jin Dynasty, who admonished the emperor by playing a resentment poem. This is an illustration of the relationship between kure-gaku and *Yuefu* (乐府) in the Han-Wei Period in China, and the impact of Chinese culture on Japanese gigaku.

Key words: gigaku (kure-gaku), *Wu Gong* (《吴公》), Wu Nv (吴女), resentment poem, *Yuefu* in the Han-Wei Period

(责任编辑 郑 园)

① 参见《日本吴乐“师子”与南朝乐府》。